



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

**ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA LITERATURA
DE MARCELO MIRISOLA**

JOÃO GABRIEL KALILI

RIO DE JANEIRO

2020

JOÃO GABRIEL KALILI

TÍTULO ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA
LITERATURA DE MARCELO MIRISOLA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
Letras na habilitação Português.

Professor orientador: Professor Doutor em Letras Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

RIO DE JANEIRO

2020

FOLHA DE AVALIAÇÃO

JOÃO GABRIEL KALILI TÍTULO

DRE: 113080531

ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA LITERATURA
DE MARCELO MIRISOLA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
Letras na habilitação Português.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

NOTA: _____

Nome completo do Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Prof. + titulação + instituição a que pertence

NOTA: _____

Nome completo do Leitor Crítico

Prof. + titulação + instituição a que pertence

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores:

ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA LITERATURA DE MARCELO MIRISOLA

JOÃO GABRIEL KALILI

RESUMO: No ensaio “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, a crítica contemporânea Beatriz Resende localiza a multiplicidade como marca da literatura brasileira de nosso tempo, fator esse que aparece como resistência às forças homogeneizadoras do mundo globalizado. Dentro desse pluralismo de vozes, elegemos a literatura de Marcelo Mirisola que acreditamos utilizar-se de um recurso que valida esse fenômeno de formas múltiplas na criação literária: uma narrativa marcada pela utilização de recurso mnemônico e de reconstrução da identidade dentro do lugar pessoal, do privado. Há também um forte tom de lirismo que aparece impregnado por uma linguagem suja e escatológica, que aparece muito fortemente nos seus romances *O azul do filho morto* e *Bangalô*, tendo como horizonte uma perspectiva de “romance em deformação”, numa perspectiva da contemporaneidade em franco diálogo ao termo alemão Bildungsroman, o romance de formação da modernidade. Ademais, o projeto literário de Marcelo Mirisola é fortemente calcado no procedimento literário da autoficção. O presente trabalho buscou examinar como a temática recorrente da exposição do sujeito em sua solidão cínica, debochada é feita e se utiliza do procedimento da autoficção para compor narrativas ficcionais. Para tanto, meu estudo tem como referência as contribuições de Philippe Lejeune – e seu estudo do pacto autobiográfico – e de Diana Klinger e suas contribuições sobre as escritas da autoficção e como propõe uma noção de performance de autor dentro desse cenário.

PALAVRAS CHAVES: autoficção; contemporaneidade; Marcelo Mirisola.

ABSTRACT: In the essay “Brazilian literature in the era of multiplicity”, contemporary critic Beatriz Resende finds multiplicity as a mark of Brazilian literature of our time, a factor that appears as resistance to the homogenizing forces of the globalized world. Within this pluralism of voices, we chose Marcelo Mirisola's literature, which we believe uses a resource that validates this phenomenon in multiple ways in literary creation: a narrative marked by the use of mnemonic resources and the reconstruction of identity within the personal place, the private. There is also a strong tone of lyricism that appears impregnated by a dirty and eschatological language, which appears very strongly in his novels *O azul do filho morto* and *Bangalô*, having as a horizon a “romance in deformation”, in a contemporary perspective in frank dialogue with the German term Bildungsroman, the novel that formed modernity. In addition, Marcelo Mirisola's literary project is strongly based on the literary procedure of self-fiction. The present work sought to examine how the recurrent theme of the subject's exposure in his cynical, debauched solitude is made and uses the procedure of self-fiction to compose fictional narratives. To this end, my study is based on the contributions of Philippe Lejeune - and his study of the autobiographical pact - and Diana Klinger and his contributions on the writings of self-fiction and how he proposes a notion of author performance within this scenario.

KEYWORDS: self-fiction; contemporaneity; Marcelo Mirisola.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço à universidade pública e de qualidade que é a Universidade Federal do Rio de Janeiro, que me recebeu e me deu condições de estudar Literatura.

A todas e todos os funcionários da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A todas as trabalhadoras e trabalhadores dos restaurantes universitários – o nosso bandeirão – da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Agradeço aos meus queridos amigos e amigas que conheci na UFRJ, companheiros e companheiras das inquietações literárias de cerveja na mão: Ádila, Anderson, Ayrton, Bárbara, Carlos, Diana, Israel, Jason, João Guilherme, Lucas Miguel, Lucas Peres, Lut, Matheus, Nathália Petriz, Rubão, Thaís Chagas, Victor e Wallace.

Agradeço ao Carvalho, pelos tantos livros e histórias. (Em memória).

Ao Carlos Del Rio, grande amigo, que me emprestou seu apartamento por um tempo.

A Ieda Magri, que me mostrou a literatura.

A Rafael Gutierrez, pela leitura crítica.

A meu orientador, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, pois sem ele este trabalho e o que aprendi de uns tempos pra cá sobre literatura não existiriam.

A meus pais, Cláudia e João Carlos.

A minhas irmãs, Jamile e Rebeca.

Ao meu cão, Joli, que sempre vem se aconchegar comigo quando sento na escrivaninha para ler e escrever.

A todas e todos que me perguntaram sobre o que eu escrevia na monografia com interesse genuíno e de paixão pela literatura.

DEDICATÓRIA:

Para Carolina Maduro.

RIO DE JANEIRO

SUMÁRIO:

➤	DUÇÃO.....	INTRO
➤	ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA LITERATURA DE MARCELO MIRISOLA	1
➤	LABORATÓRIO DA AUTOFICÇÃO	2
➤	ERAÇÕES FINAIS.....	CONSID
➤	GRAFIA.....	BIBLIO

INTRODUÇÃO

A primeira vez que li Marcelo Mirisola havia recentemente conseguido um novo emprego como livreiro numa livraria do Rio de Janeiro. Tudo o que eu queria era estar empregado para poder comprar livros, lê-los e tocar o meu curso em Literaturas. Havia um colega de trabalho, o Roberto, igualmente interessado na literatura Brasileira contemporânea, de modo que começamos a trocar indicações e pelo fato de trabalharmos em uma livraria, estas indicações tinham origens em diversas fontes: poderia ser uma leitura pessoal antiga, aquele romance antes desaparecido que reaparece jogado na calçada na seção de administração, um livro que um cliente pediu, mas acabou por desistir.

Num dia qualquer do serviço, o Roberto chegou com um livro cujo título me causou uma estranheza: *A vida não tem cura*. Este estava na autoajuda, brincou ele e me perguntou se o conhecia e, recebendo a resposta negativa, abriu numa página que havia marcado com a orelha e me disse para ler. A estranheza aumentou. Havia a presença de uma linguagem escatológica, ao mesmo tempo em que a página trazia outra marca de solidão e deboche. Levei o exemplar comigo por curiosidade, envolvido pela escolha do tema daquelas poucas páginas que li.

Nesta mesma época havia feito um negócio com outro amigo que iria passar alguns meses na casa dos pais no exterior. Ele perguntou se eu gostaria de ficar no apartamento dele para cuidar de seus muitos gatos e suas plantas. Já havia aceitado antes dele terminar a proposta. O apartamento ficava no bairro Glória, no Centro do Rio de Janeiro. O trajeto para o trabalho se tornaria mais rápido e simples, diferente do caminho que fazia para retornar e sair da zona oeste. De modo que o trajeto me pouparia algum tempo livre a mais. Um privilégio excelente para a leitura. Eu só precisaria aprender a lidar com a alergia a gatos. Retornando para o apartamento – que eu já estava instalado havia alguns dias – pude terminar a leitura do livro. Fiquei mais interessado com a forma do romance, pela construção de frases secas misturados com momentos de humor, mais do que pela qualidade estética ou inventividade de enredo. Busquei por outro título do autor num site de usados e optei pelo *O azul do filho morto*.

Este romance tinha uma particularidade que o diferenciava do *A vida não tem cura*: a investida nas chamadas narrativas autoficcionais.

O azul do filho morto se inicia com um resgate de uma memória específica: um coelho sendo despachado a pontapés, uma mãe enfurecida e um garoto triste. Imagens soltas de memória numa sintaxe seca que dão a impressão de uma lista de atos em fases da vida, como a de criar um caleidoscópio numa caixa de fósforos, viajar para Itu e Pirapora e – até então atividades triviais – dois filhos mortos. A consciência de ter transido de deslumbramento é dita com deboche. Todo ato, ação ou até mesmo a consequência, possuem o mesmo peso ao narrador. Resultam da mesma fonte e possuem o mesmo destino. Sejam as coisas mais triviais ou as mais abissais. É recorrente no livro o resgatar de imagens do passado, em frisar que antes de qualquer melecagem sempre foi um escritor. Mas um escritor que ainda não escrevia por certa incompatibilidade temporal. As memórias evocadas circulavam por escolas para crianças especiais em que fora matriculado, em que define todos os colegas de classe como mongoloides, uma série de consultas a fonoaudiólogos. Há desprezo profundo pelas pessoas que participaram da vida do narrador, que se confunde com autoria e personagem pela homonímia. Exceto por seu avô, o “desossador” um sujeito que trabalhava com balanças adulteradas e que passa seu tempo livre assistindo a filmes de banguê-banguê. Parece que este narrador está interessado em expor incongruências de uma classe social. Há toda uma criação de um universo ficcional de uma mesmice social, de hipocrisias da família pequeno-burguesa brasileira. Narrado de modo cínico, debochado, em que preconceitos e discriminações se misturam e aparecem com facilidade, são produzidos e legitimados na classe média brasileira dos anos 1970. Entretanto, o narrador e personagem não está imune de seu alvo de ataques visto que ele também compõe esta parcela da classe média, desfruta de privilégios da classe que critica severamente com escárnio. A exposição que faz de si é destrutiva. O narrador-personagem tem consciência do lugar que ocupa e do alvo de seus furiosos monólogos. O mal estar reside quando o leitor consegue localizar este mesmo discurso em seu real imediato de leitura e até mesmo enxergar humor em muitas passagens do livro. Um livro que se apropria da escrita autobiográfica, mas que tenta se distanciar dela.

Mas como havia dito, minha curiosidade ganhava forma na localização do procedimento que podemos atribuir a autoficção, na homonímia entre autor, narrador e personagem e como estes se confundem na narrativa e, como tratarei mais adiante, como a persona Marcelo Mirisola se constrói fora de sua obra.

Quando percebi havia iniciado uma pesquisa. Trabalhava nos finais de semana, mas folgava na segunda e terça-feira, o que me permitia ir caminhando até o centro da cidade e buscar nos sebos outros exemplares do autor ou livros de teoria que pudessem me ajudar com a autoficção. Faltavam poucas matérias para finalizar o curso e acabei decidindo que este seria o tema de monografia e quem sabe, já poderia adiantá-la. Foi então que lembrei de um curso ministrado pelo Professor Paulo Roberto Tonani que havia feito, e por ser um curso que pensava a produção contemporânea brasileira, discutimos sobre narrativas autoficcionais nos romances de Ricardo Lísias. Entrei em contato com ele e expus as minhas ideias para uma pesquisa e que foi gentilmente lida e comentada pelo Professor Paulo e acertamos de iniciar uma pesquisa. Assim comecei a travar um contato mais profundo com textos, teses, teóricas e teóricos, bem como diversas outras produções literárias que compartilhavam o horizonte da autoficção. E assim se iniciou a pesquisa formalmente.

A pesquisa parte de um elemento que localizo como uma marca comum nos textos de Marcelo Mirisola: a solidão cínica, debochada. Pensando a ideia de biografismo proposta no romance e como o narrador-personagem passa por toda a sua trajetória de vida. É possível fazer um diálogo com o romance de formação da modernidade, mas aqui invertendo a lógica, não é mais a exposição do sujeito em busca da elevação de seu caráter, em *O azul do filho morto* nos é mostrado a exposição cáustica desse sujeito pós-moderno, em estágio de deformação, procedimento que passo a nomear como uma espécie de romance de deformação. Pude localizar esta marca em outros romances como *Bangalô* e *Hosana na sarjeta*, mas em *O Azul do filho morto* este tema aparece com mais centralidade na contradição entre autobiografia e ficção que se harmoniza na autoficção.

Tendo em mãos um livro de ficção que simula uma autobiografia e que lança mão de uma propositada confusão entre a nomeação da autoria, narração e personagem – autor, narrador e personagem são Marcelo Mirisola – se tornou fundamental ter no horizonte da pesquisa livros como *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune, que me permitiu aprofundar os estudos sobre pactos literários e não-literários, bem como o livro *Ensaio sobre a autoficção*, uma coletânea de textos organizada por Jovita Maria Gerheim, constando de escritos de autoria de Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Vilain, Philipe Gaspari e Philippe Lejeune. Outros dois textos fundamentais para a minha pesquisa foram a tese *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada*

etnográfica, de Diana Klinger e *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, de Eurídice Figueiredo.

Que elementos o romance *O azul do filho morto* tem que se relaciona com outras obras produzidas em seu tempo? Qual é sua marca contemporânea que assim o permite ser chamado? Para tanto, tive contato com textos que dialogam com novas compreensões das produções recentes brasileiras no campo da ficção em prosa, como é o caso do livro *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer e ensaios de Giorgio Agamben, que busca entender o contemporâneo pelas produções ensaísticas e filosóficas.

A estrutura da monografia se divide em dois capítulos: no primeiro, intitulado “Romance em deformação: a solidão debochada na literatura de Marcelo Mirisola” irei localizar e expor essa marca de raro lirismo no romance em questão, os temas da solidão debochada e como aparece a proposta do romance de deformação. O segundo capítulo, intitulado “Laboratório da autoficção” irei verificar como as teorias e temas que circulam pelo procedimento da autoficção dialogam com a proposta dos romances de Mirisola.

A combinação do diálogo entre a ficção produzida por Marcelo Mirisola e os textos teóricos citados são o resultado do trabalho monográfico que o leitor ou leitora tem em mãos.

CAPÍTULO 1: ROMANCE EM DEFORMAÇÃO: A SOLIDÃO DEBOCHADA NA LITERATURA DE MARCELO MIRISOLA

“E com toda essa falsidade
Minhas mentiras já são verdades”.

Vespas Mandarinhas – Não sei o que fazer comigo.

Memória, cronologia e, evidentemente, exageros. Essa é a resposta que Marcelo Mirisola oferece em uma entrevista¹ quando é questionado sobre o seu procedimento de escrita e de sua relação com a literatura. A defesa da memória como instrumento de ficção é uma recorrência em entrevistas e está consagrado em seu primeiro romance *O azul do filho morto*, texto que é possível localizar um sintoma da contemporaneidade: o retorno do autor pelas narrativas autoficcionais.

Antes, porém, é preciso destacar o que entendo por esta perspectiva de contemporâneo, lançando mão de textos teóricos para orientar e legitimar o pensamento e a pesquisa. Inicialmente, parto da perspectiva dos textos de Beatriz Resende. Em seu ensaio intitulado “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, a crítica localiza a multiplicidade como marca da literatura brasileira de nosso tempo, fator este que aparece como resistência às forças homogeneizadoras do mundo globalizado. No ensaio, Resende propõe que: o mais importante não seria lançar o olhar por uma mera questão de coincidência temporal entre as produções literárias, mas sim que há evidências de que estas mesmas produções se articulam de formas diferentes, quero dizer, um jogo entre quantidade e qualidade de produções, resultando numa

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fJx2g0zCeA0> acessado em 2020.

multiplicidade das produções. Multiplicidade de vozes. Diversas visões do que se entende pelo fazer literatura enquanto forma e temas. (Resende, 2008, p.16).

Resende postula que há três evidências na cena contemporânea brasileira: a primeira seria a fertilidade das produções – que chamarei de quantidade; a segunda constatação diz respeito à qualidade dos textos, muito pelo sentido de experimentação de novas formas, mas sem abandonar o contato com a tradição e o clássico – funcionando como um “horizonte” – e a terceira constatação é o resultado da combinação das duas primeiras. Portanto, permitindo um jogo matemático: estabelece-se quantidade + qualidade = multiplicidade. Cito a própria autora: “É nessa obliquidade dos discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea” (Resende, 2008, p. 20).

De que forma a produção literária de Mirisola entra nesse circuito de contemporâneo proposto por Resende?

Observo que a literatura de Mirisola se valida de um procedimento, enquanto forma, de um texto que dialoga com pactos autobiográficos e o retorno do autor no centro da narrativa. Há uma intenção em criar dúvidas entre o sujeito que escreve e o sujeito narrado. Nos temas, um texto que se sustenta mais por uma questão provocativa, preocupada em expor as incongruências deste narrador-personagem e dos outros personagens que orbitam o texto, mas que existem apenas para validar e legitimar o narrador-personagem. Portanto, o mecanismo parte de um contexto da vida privada e de como essa vida privada é exposta, tornada pública. Desse modo, é fundamental o uso do artifício da memória como instrumento para a ficção, para esta exposição caustica desse sujeito. O sujeito em sua deformidade. O que mais a frente irei colocar em questão.

O azul do filho morto está catalogado como romance, mas não segue propriamente bem o que se entende por uma ideia de romance tradicional, da mesma maneira que não assume a carcaça de uma autobiografia em excelência. Nem romance, nem autobiografia. Entretanto, é obviamente um texto ficcional porque se apropria da ficção para narrar um acontecimento da ordem do real. Especificamente, parte da vida privada e tem consciência do que é exposto, que traz uma ideia de biografismo. Não pode ser um conto por ter muitos focos narrativos. Difícil definir. Como também difícil explicar o enredo. Talvez não haja enredo ou o enredo seja o menos importante. Mas o livro começa em algum lugar e termina em outro – ou no mesmo lugar –, mas aqui começa, a partir do resgate da memória, com um coelho numa gaiola, bicado a pontapés pela “mamãe” desse narrador conhecido como “MM”, por uma auto intitulação, não só

nos livros, mas também em entrevistas². O livro é dividido em dez partes que compõem uma reunião de fragmentos temáticos, a exemplo de a parte I do livro intitulada de “Um Garoto Triste Cavalgava Faxineiras”, onde aparecem memórias da ordem da infância, mas distantes de qualquer sensibilidade que este tema, na maioria dos casos, representa.

Assim seguem as primeiras páginas: recortes da infância entre playgrounds e escolas especiais particulares para crianças de classe média, tesão infantil enrustido, violência contra empregadas domésticas cometidas por familiares, adultos que veem o mundo através da TV por assinatura e este narrador que, como nos é mostrado, louco de tesão, entre lambidas em azulejos e facas de cozinha atiradas da janela do apartamento. Além de um compilado de atitudes reprováveis oriundas dos personagens. Há um distanciamento da esfera do sensível no ambiente familiar, privado.

No livro *Ficção brasileira contemporânea*, o crítico Karl Erik Schollhammer propõe outra noção de retorno do autor no cenário contemporâneo, através de produções que partem de uma temática do lugar da sensibilidade e ou da subjetividade. O crítico localiza esta temática em produções autorais dos mais variados nomes, também como uma busca por outras perspectivas do dito realismo, o olhar lançado sobre determinada realidade social, problemas e manifestações culturais do seu tempo, ele diz:

“De um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal, que assume um desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia de cada um”. (Schollhammer, 2009. p. 15).

Mas como o próprio crítico diz em seguida que estas subdivisões parecem serem redutoras, de certa forma agem como categorias prototípicas demais. Schollhammer completa, “contudo, essa parece ainda uma divisão redutora, uma reminiscência da divisão tradicional que opunha a ficção “neonaturalista” a “psicológica” e “existencial”. (...) A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima” (Schollhammer, 2009. p. 15).

Há uma pluralidade de vozes e de formas, mas nada impede que essas formas e temas se mesquem e que apareçam em multiplicidade num mesmo texto literário. Como é o caso em que Schollhammer cita a popularidade do romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, vencedor do prêmio Portugal Telecom e do prêmio Jabuti, em 2008.

² https://www.youtube.com/watch?v=yd0Pxl_W1qc

Um livro que parte de um relato autobiográfico para se construir ficção. E nesse ponto, faço um link com a produção literária de Mirisola, mas não pelo tema em si, mas pelo procedimento, que acredito levado bem mais a fundo, quase às últimas consequências. O procedimento autoficção. E cito outra vez o crítico:

“no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente autoficção.” (Schollhammer, 2009, p. 107).

Entretanto, a autoficção possui fronteiras e algumas são mais diluídas. O procedimento fica mais evidente, a narração pode agir de modo mais certo ao procedimento. Funciona como uma espécie de espectro gradativo. Por exemplo, alguns autores como os anteriormente citados podem se utilizar desse recurso para dar mais densidade e “veracidade” à ficção, mas a rigor, não seria o procedimento levado às últimas consequências. Muitos são os artifícios utilizados na busca dessa “veracidade ficcional”, como a exposição em entrevistas, o ato de reafirmar esse procedimento de maneira consciente repetida em aparições públicas, nas mídias ou até no próprio texto, não se restringindo apenas a homonímia entre autor, narrador e personagem. Cito Mirisola:

“um livro de memórias serve pra essas coisas. Um pouco pra retomar a canalhice perdida. Outro tanto para matar e enterrar com veemência aquilo ou aquele que há muito já deveriam estar mortos, matados e enterrados. Senão por vingança, por compaixão.” (Mirisola, 2002, p. 18).

Para melhor contextualizar: se começou a falar em autoficção nestes termos no fim dos anos 70, quando o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky criou o termo “autoficção” para definir um tipo de pacto de leitura com seu livro, *Fils*, criado a partir da leitura dos textos – e como forma de provocação ao tema – sobre pactos autobiográficos de seu colega, e também crítico, Philippe Lejeune, quando questionava sobre a existência de uma obra literária que houvesse homonímia entre narrador, personagem e o autor da escrita.

E aqui surge uma questão: a grande quantidade de narrativas autoficcionais do contemporâneo poderia se dar por uma busca por legitimidade em escrever narrativas

autobiográficas, mas com o crivo do gênero consagrado do romance? Ou o nosso tempo contemporâneo é profundamente marcado pelas narrativas autocentradas na experiência pessoal do indivíduo?

A proposta de Marcelo Mirisola em trazer a experiência autocentrada dentro de uma narrativa ficcional pode estar ligada ao que Sérgio de Sá propôs em seu artigo intitulado “Marcelo Mirisola e a engenharia da sinceridade”. Defende que trata-se de uma sinceridade forjada, intencional, portanto construída. A recepção aceita em parte uma noção de acontecimento da esfera do real, ao mesmo tempo em que entende a porção do exagero, da ficção. Portanto, o que está ali não é gratuito. O que está representado no texto foi escolhido para ser lido, não no sentido de buscar um efeito no leitor, bem como não é apenas um narrador que fala pura e simplesmente o que pensa, mas sim um narrador – o MM – que fala o que deseja e que o leitor entenda como uma verdade, uma sinceridade. Isso evidência uma consciência do narrado e da exposição. “A única coisa que conta é não fugir das palavras, e escrever o que tem de ser escrito” (Mirisola, 2009, p. 166). A proposta de engenharia enquanto ato de construção e de sinceridade em aludir à possibilidade do evento narrado ter certa referência no real, na vida privada do autor. Cito o ensaísta:

“Na figura inventada do narrador, entretanto, tudo o que diz é o que pensa. E o diz de tal forma que convence o leitor, que já prescinde de confirmação. Essa sinceridade se dá no testemunho do eu ficcional, erguido aqui sobre estratégias que podem ser categorizáveis conforme anunciado antes: indistinção entre autor e narrador; fantasia de uma representação não realista; linguagem que beira a pornografia” (Sá, 2017, p. 95).

Além dos exemplos elencados pelo ensaísta, outro exemplo em que o testemunho do eu ficcional ganha força é na validação de parte do que está nos livros na exposição da vida pública do próprio autor, como em entrevistas. Essa proposta de engenharia de sinceridade prescinde de confirmação porque justamente esta mesma confirmação é um processo constante, repetitivo e de conhecimento de validar na vida pública o que é dito como o relato do eu confessional. Principalmente diante dos temas que elenco como a solidão e a postura combativa do autor. Por exemplo, o romance *Joana a Contragosto*, de acordo com o autor, nasceu de um grande trauma vivido por ele numa experiência íntima de relacionamento. O processo de reafirmação sobre esse caso é constante e, inclusive, reaparece em outros romances posteriores do autor.

De maneira temática, a proposta dos romances de formação da modernidade consiste na exposição e desenvolvimento dos personagens em suas características físicas, morais, políticas etc. Como também aponta Diana Klinger, cito: “A idéia da vida como devir e transformação é característica do *Bildungsroman*³, mas também de todo relato autobiográfico, que sempre pressupõe uma mudança interna do narrador” (Klinger, 2007, p. 19). No projeto literário de Marcelo Mirisola essa mudança interna aparece fragmentada, expondo a condição do sujeito em total rasgamento diante de estas qualidades adquiridas. A proposta do gênero geralmente se dá num processo narrativo que perpassa o início da infância até a fase madura ou mesmo até morte dos personagens. O gênero constrói e lança o olhar a uma ideia de classe burguesa. Ao contrário da proposta do Romance de Formação, *O azul do filho morto* expõe uma espécie de deformação, cito:

“Não dá. A casa de praia tá pegando fogo. As únicas coisas que me sobraram, das chacinhas que inventei pra mim mesmo e dos incêndios e buracos fracassados ao longo do tempo, foram o gosto pelos tapumes e paredes lambidas – com mamilos, evidentemente – (o dedo que aquela puta escrota enfiou no meu rabo não conta) e, talvez, essa mesma areia que agora embota a saliva. Também a certeza de que fui enganado e um filho azul boiando num vidrão de Maioneggs. É isso. Um engano. Algumas fotos. O fogo. Um filho azul e morto.” (Marcelo Mirisola, 2002, p. 173).

Essa exposição é feita de maneira consciente e que resulta num atravessamento entre estas duas propostas geracionais: a modernidade com o periscópio voltado ao ambiente burguês e seus processos idílicos em oposição ao limiar entre o público e o privado da pós-modernidade, aparecendo nas páginas do romance na forma do rasgamento do sujeito narrado e sujeito narrador. A consciência do narrado está intimamente ligada a este narrador que rompe com qualquer juízo de moral ou redenção. A preocupação é o rasgamento do caráter desse narrador em uma exposição pensada e que aparece com uma marca muito peculiar, um lirismo às avessas, encoberto por uma linguagem escatológica, cínica. Esse sujeito narrador-personagem em homonímia com o autor que aparece atravessado por rancor e ressentimento, melancolia e tesão e que resvala na superfície do texto um lirismo dotado de uma noção de descrença das

³ em alemão: romance de formação.

relações banais: uma solidão debochada. “Solidão. Com o quê, afinal de contas, eu poderia contar senão com minha solidão?” (Mirisola, 2009, p.47). Marca recorrente em sua literatura, através do procedimento de construção autoficcional, na deturpação do sujeito que marca a modernidade. Num procedimento semelhante executado por Serge Doubrovsky intitulado *Fils*, cito o ensaísta Paulo Roberto Tonani que lança a questão de oposição entre dois discursos, propondo um atravessamento entre eles:

“Se a inventiva criação conceitual de Doubrovsky pode ser saudada como uma espécie de marca sintomática da pós-modernidade, a que forma fixa ela busca se opor e produzir alguma forma de ressignificação senão à matriz dos textos biográficos que marcam a modernidade e o apogeu da noção de sujeito?” (Patrocínio, 2016, p.2)

A provocação pensada nas narrativas autofissionais não se limita apenas criação ficcional, mas reverbera fora dela.

Há uma grande exposição midiática do autor, que, inclusive, há um acontecimento em que Marcelo Mirisola e Lourenço Mutarelli, também romancista, trocam socos na Flima – Feira literária internacional da Mantiqueira – em 2018, em São Paulo. Há um elo entre o eu ficcional e a exposição pública. E esse elo é uma proposta que a ensaísta Luciene Azevedo propõe no ensaio intitulado “Entre gambiarras e deslocamentos: assinado Marcelo Mirisola”, onde expõe a proposta de “figuração autoral”, sendo primeiramente algo inerente à obra de Marcelo Mirisola. O processo se dá quando o autor constrói uma espécie de papel para si e o faz reverberar nas obras e vice-versa, originando uma confusão outra – além da homonímia autoficcional – entre o sujeito empírico e o sujeito autor. Cito Roland Barthes em recorte feito por Azevedo: “A criação de um mito de autor, encarado como uma elaboração que precede a obra deve ser cultivada na própria lógica de construção do texto literário, remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confiança” (Barthes Apud Azevedo, 2017, p. 34). De acordo com a autora, há muitas formas por essa busca de legitimação. E pensando o procedimento em Mirisola, há a intenção de assumir a assinatura deste personagem público, construído na ficção. Cito o autor:

Em 1989, tive meu primeiro original recusado (...). Bem, azar de quem recusou. Para mim, os editores – com exceção do meu que está pagando uma merreca pr’eu escrever este livro – são todos uns chupadores de pica, analfabetos, cegos por

opção, degenerados, mercenários e débeis mentais. Vale a mesma coisa pros jurados de concursos literários e pros poetas em geral. Odeio poetas. (Mirisola, 2002, p. 106).

Não há como negar que esse discurso cria um efeito. O procedimento de autofiguração se relaciona com o procedimento autoficcional, em verdade, se complementam. A confusão gerada pela homonímia é ampliada. Produz uma “aura” mítica em torno do autor. Potencializa o que é dito pelo “eu” ficcional como podendo também ser dito pelo “eu” autor. Entretanto, Azevedo propõe que este procedimento possui um limite, que ele é capaz de se esgotar, portanto se torna necessário reinventar novas formas de legitimação desses discursos. Evidente que a forma encontrada nos romances *O azul do filho morto* e *Bangalô* se esgotaram, cito:

Em *Charque*, Mirisola retoma as memórias do personagem de *O azul do filho morto*, agora para inserir (quantas vezes mais?) a “primeira pessoa no seu devido lugar” (...) não evita a sensação de que o livro que temos nas mãos é um plágio do próprio autor, de suas próprias memórias ficcionalizadas (Azevedo, 2017, p. 47).

Em consequência disso, houve a publicação de outro romance *Joana a contragosto*, que carrega em si os procedimentos protocolares da autoficção, mas que agora se inscreve não mais nesse sujeito cáustico, que perpassa toda sua vida, mas parte de íntimo um pouco mais afetivo, da relação amorosa – como também, creio, estratégia que retorna no romance *Como se me fumesse*, mas sem abandonar o mote da solidão debochada. Em *Joana a Contragosto*, o narrador de Marcelo Mirisola retorna com seu projeto literário, mas de uma forma que apresenta algumas diferenças de seus primeiros livros. Aqui temos uma narrativa que não irá retrair a trajetória de vida deste sujeito, pois o olhar é lançado para um evento específico e definem os desdobramentos nascidos do encontro íntimo entre o narrador e a personagem Joana. Entretanto, apesar do livro trazer uma proposta diferente das produções anteriores, o livro não abandona por completo a postura combativa e os temas presentes em Mirisola, como a solidão, o escatológico e a relação pessoal do autor com o mercado literário, cito: “Hoje, depois do estrago consumado, e passado tantos anos, posso dizer que avaliei a questão dos filhos erroneamente. Camisinhas estouradas & filhos sempre estiveram nos meus planos”. (Mirisola, ano, p. 99).

O projeto literário de Marcelo Mirisola é marcado pela exposição do sujeito em sua deformidade, onde a constatação – que sempre parece ser a constatação final – aparece num monólogo de *Bangalô*, cito:

“Não há, entretanto, o que esperar/ou querer. Há o devir que arrebatava e escravizava e a paisagem rebocada que é sempre a mesma. Às vezes descerro as cortinas negras do bangalô e desejo o apocalipse. Uma hecatombe no lugar do pôr-do-sol. Sei lá. Talvez o que me mantenha seja mesmo esta solidão amaldiçoada, doída e confusa.” (Mirisola, 2003, p. 39).

A marca Mirisola está ligada a obsessão da solidão como o motor da escrita. Seus personagens são marcados pela solidão que aparece muito sutilmente, encoberta num humor ácido, dotado de cinismo. Este final aparece como a síntese de todos os desdobramentos resultantes do processo de deturpação ético e físico do narrador-personagem.

É muito recorrente o recurso do monólogo, mas que não é fluxo de consciência, que interrompe o que é necessariamente o evento narrado, o acontecimento, para a exposição da intimidade do personagem. Essa fala só tem um destino: o leitor, os outros personagens não interagem e não se relacionam com esse evento. Em verdade, os outros personagens além do narrador, estão presentes apenas para impulsionar e dar mais veracidade a própria exposição do eu ficcional. Esse recurso por vezes soa como didático. No sentido de conduzir o leitor na reflexão sobre o ponto que o narrador-personagem pretende refletir, expor. Para melhor ilustrar essa observação, cito um trecho de “Valentina e o laranja intenso”, conto que compõe *Memórias da sauna finlandesa*, cujo enredo é sobre um final de tarde que o narrador-personagem – o mesmo que é localizável em quase totalidade de suas produções – vai à praia com a namorada e a enteada, Valentina. É exposta a intimidade do narrador-personagem que se vê diante da solidão e contradições expostas, cito:

“Nem seria preciso dizer: bolhas de sabão são feitas com o mesmo material dos castelos que se desmancham na areia. Sonhos. Não há diferença. Apenas uma questão de localização. Se eu fosse poeta, e se acreditasse em sonhos, diria: um se desmancha no ar, e o outro é arrastado pela correnteza” (Mirisola, 2009, p. 172).

Inegável que há a presença de um lirismo encoberto. Escondido numa recusa a um tipo de escrita do campo do sensível, onde o narrador-personagem assume ser uma marca do sujeito “poeta”. Entretanto ela se faz presente, de maneira rara, para depois ser subvertida. Esta “aura” poética reaparece encoberta numa linguagem trajada de humorística, cínica.

“Ou ainda: uma coisa remetia à outra, e, talvez, inconscientemente, o medo de perdê-las, mãe e filha, tivesse uma ligação direta com aquele instante feliz de praia, bolhas de sabão e biscoitos de polvilho. Mas sobretudo tinha uma relação direta comigo mesmo: eu traía mãe e filha” (Mirisola, 2009, p. 172).

Esse lugar trivial do encontro, como numa praia, em verdade se faz como um pano de fundo para a intenção de expor o sujeito narrador-personagem na matéria de sua solidão. Em sequência, descobre-se que a traição é constatada pelo próprio narrador-personagem – de maneira humorística, rompendo com o lirismo que aparecia inicialmente – quando afirma estar observando uma terceira, uma mulher, estender a canga ao lado.

Na constatação da solidão surge o lirismo numa tentativa redentora, mas que falha, não apresenta mais salvação. É intencionalmente deslocado de lugar pela construção entre o embate do lírico e as imagens escatológicas, cito:

“Na falta de algo melhor, uma ocupação. A despeito das minhas esquisitices efetivamente implementadas, das vinganças e dos cigarros apagados nas putas, eu me ocupei a vida inteira de solidão, desespero e infelicidade. Um apaixonado, em suma, desde criancinha e depois um lambedor de cus entediado em face das mesmas paixões jamais realizadas, sujeito improvável” (Mirisola, 2002, p. 82).

Como o próprio autor já defendeu publicamente que considera a memória sua melhor ferramenta para a escrita, é possível ver como essa fala aparece em suas produções. Existe o resgate de uma memória – ficcional ou não – afetiva do passado que reaparece não mais num tom lírico, mas que é reconfigurada e recebe elementos escatológicos, numa intenção de romper com a memória idílica, cito:

“Eu me lembro de uma escada em caracol. E de dois quartos, um azul e outro verde. Às vezes – ainda hoje, depois de vinte anos – toco uma bronha pra puta que

subia a escada em caracol. Ela me levava pela mão, sem olhar para trás, rebojava profissionalmente e retorcia o calcanhar e o resto do corpo por causa do salto alto. A calcinha enfiada no rabo subia a mesma escada. E as punhetas tocadas – agora, tenho certeza – foram (e serão, sempre) pro pneuzinho que se formava a partir do movimento dos quadris dela, do lado esquerdo e junto às costelas, do ponto de vista de quem rolava escada abaixo” (Mirisola, 2002, p. 88).

Ou como em outro trecho, que inclusive o autor se utiliza dessa passagem em entrevista⁴ anteriormente citada para validar o seu procedimento de escrita, o jogo entre memória, ficção e autobiografia, sem abandonar a noção do sujeito que ora é construído a partir de um instante lírico, que reaparece distante deste lugar, cito:

“Uma lembrança que me incomoda. Que é um beijo no Vale dos Copos-de-Leite. O problema é que eu não me lembro se o beijo foi sonhado ou se, de fato, uma criança beijou a outra naquela porra de vale de copos-de-leite. Eu só lembro que fugi. Do mesmo jeito, ao longo de todo esse tempo, eu venho escapando dos Vales diretamente pros meus abisminhos acolhedores, longe do amor sonhado e negligente por opção” (Mirisola, 2002, p. 171).

O autor diz que perdeu o referencial dessa memória. Diz que não sabe mais precisar se foi um sonho, uma memória real ou um desejo não acontecido. Mas que está em sua memória e, portanto, pode ser usado como matéria para sua ficção. Esta exposição me fez recordar outra colocação proposta pelo escritor argentino Ricardo Piglia, quando dialoga com a metáfora Borgiana da memória alheia, presente no ensaio “O último conto de Borges”, editado no livro *Formas Breves*, ele diz:

“A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea. Na obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, assistimos à destruição da lembrança pessoal. Ou melhor, à substituição da memória própria por uma cadeia de sequências e lembranças alheias. Do ponto de vista narrativo, poderíamos falar da morte de Proust, no sentido da morte da memória como condição da temporalidade pessoal e da identidade verdadeira. Os narradores contemporâneos passeiam pelo mundo de Proust como Fabrizio em Waterloo: uma paisagem em ruínas, o campo depois de uma batalha. Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=fJx2g0zCeA0&t=1s> minuto 5:00

passado é incerto e impessoal. Basta pensar no Joseph K. de Kafka, que sem dúvida é aquele que não pode recordar, aquele que parece não poder recordar qual é o seu crime. Um sujeito cujo passado e cuja identidade são investigados. A tragédia de Joseph K. (o Kafkiano propriamente dito, diria eu) é que ele busca recordar quem é. Em *O processo*, a processada é a memória” (Piglia, 2000, p. 44).

A proposta de Borges retomada por Piglia é também uma chave de leitura. Propõe que dado momento não há mais origem passível de confirmação sobre a veracidade de ser uma memória vivida ou uma memória forjada. Mas que parecem possuir a mesma finalidade, a de construir uma ficção. As memórias de experiência e de leituras alheias se tornam memórias particulares, passíveis de transformações em prol da construção ficcional. Mescladas ao procedimento da autoficção e seus desdobramentos na vida pública. Entretanto, inverte a proposta da literatura que fala do Outro. Aqui – no projeto literário de Marcelo Mirisola – é totalmente centrada no Eu. A ausência de personagens outros que trazem um agregado à produção literária, a eventos que desdobrem no romance, é também um recurso em prol da existência do narrador-personagem chamado Marcelo Mirisola. Trazem assim também uma dimensão política enquanto o sujeito que somente é capaz de narrar a própria experiência, dentro de um lugar político e social: a classe média brasileira. Por outro lado, não se trata de uma proposta narrativa baseada na perspectiva da experiência testemunhal das narrativas da pós-colonialidade, mas sim um retorno a narrativa calcada dentro do lar burguês e de classe média. Cujos rompimento em si é feito quando não mais se utiliza de um ideal idílico para traçar, mas o oposto disso: a busca pelo rasgamento do sujeito dentro desse lugar social.

Portanto, o projeto literário de Marcelo Mirisola é fortemente calcado no procedimento literário da autoficção, se validando de diversos procedimentos inerentes que possam dar mais verossimilhança à sua proposta narrativa, bem como a ampliar a confusão entre a homonímia originada na autoficção. Seu projeto literário compõe um mosaico de temas recorrentes onde a solidão aparece como contraponto ao sujeito pós-moderno exposto em sua deformação.

CAPÍTULO 2: LABORATÓRIO DA AUTOFICÇÃO

Autoficção, a rigor, é um procedimento formal que dialoga e brinca com pactos ficcionais e autobiográficos e apresenta em seu texto essa, digamos, “confusão” entre os sujeitos de autoria, narração e personagem. Mas aqui surge outra questão: como este novo pacto irá se sustentar sem uma pauta do real? Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, define autobiografia da seguinte maneira, cito: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2016, p. 16). É uma definição prototípica e que estas categorias não são totalmente rigorosas, como também afirma Lejeune, mas elas conduzem bem a introdução ao estudo. Quero dizer, para aceitarmos uma leitura de um romance, portanto um texto a rigor ficcional, nos permitidos acreditar que um personagem x, por exemplo, é capaz de assassinar outro personagem, ou seja, formando um tipo de pacto de leitura, o pacto ficcional. Firmado o pacto entre leitor e obra, seguimos com a leitura do relato ficcional. Mas em se tratando de firmar um pacto autobiográfico, precisamos de certas referências do real, do biografismo, do biografado. A pergunta é: qual o pacto para se ler um texto ficcional que se divide entre o pacto autobiográfico e o pacto ficcional? A resposta talvez seja um novo pacto. Um tipo de pacto que contenha algumas referências

localizáveis no contexto do real. Um tipo de pacto que mistura a afirmação de uma suposta veracidade por parte da autoria, em complemento com aquilo que é performed pela autoria fora da produção ficcional, de maneira extraliterária, em falas públicas, resenhas, críticas, comportamentos em feiras literárias etc. Todo um processo de construção de identidade de autoria na pós-modernidade.

Em texto fundador do tema, sobre pactos autobiográficos, uma das proposições de Lejeune seria de que o personagem não teria um nome na narrativa, mas com o autor declarando-se idêntico ao narrador e, por ser uma narrativa autodiegética, também se vê idêntico ao personagem na forma de um pacto inicial já que o uso da primeira pessoa “eu” remeterá a mesma persona mista: autor, narrador e personagem. Mas partindo do ponto que o leitor não tem conhecimento sobre esse sujeito “eu”, como ler como pacto autobiográfico e não como ficcional, já que não há referente no real? Certamente seriam leituras diferentes. Um leitor que pegue um livro hipotético e inédito com data de publicação semelhante deste trabalho monográfico, sobre a juventude de John Lennon e de autoria de John Lennon, muito provavelmente o pacto de leitura estabelecido seria o ficcional. E é aqui que a definição de Lejeune ainda estava em gestação, porque o pacto autobiográfico carrega em si a necessidade de se lê-lo partindo de um compromisso com a sinceridade do exposto e de um conhecimento prévio da vida o autor. E as duas coisas podem ser ficcionalizadas.

No ensaio intitulado *A autoficção e as fronteiras entre o público e o privado*, de autoria de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, propõe analisar a autoficção enquanto experimento literário e também como uma ferramenta de construção de uma determinada representação política da contemporaneidade. O ensaio resgata o conceito de “extimidade”, postulado inicialmente por Jacques Lacan, também revisitado pelo psicanalista francês Serge Tisseron, sendo a extimidade todo um processo de exposição pensada da própria intimidade, cito Tonani:

“É na reivindicação do outro que se fixa o gesto primeiro deste desejo de expor a intimidade. Não se trata de um exibicionismo, mas de uma formulação consciente do que será exposto a outrem, na qual determina qual a identidade que será oferecida e está é reconstruída pelo outro que a recebe e a desvela” (Patrocínio, 2016, p.1).

Pensando a questão estabelecida por Patrocínio, é possível afirmar que a literatura de Mirisola se valida, também, dessa reivindicação, mas em duas formas: de

natureza temática e formal, onde seu projeto literário se configura na reconstrução da trajetória do sujeito narrador e narrado, exemplo de *O azul do filho morto*, que possui esse traço totalmente intimista, autocentrada no “eu” e o que é contado e tornado público sobre este indivíduo, e por outro lado, de natureza formal, com essa confusão provocada entre obra e autoria, verdade e simulação.

No romance *Joana a contragosto*, o narrador Marcelo Mirisola retoma sua postura combativa diante do mercado literário contemporâneo, tipo de postura que além de aparecer em seus livros, é reafirmada em sua vida pública, cito: “Pensei nos meus amigos e inimigos – e escrevi a crônica da semana seguinte. Eu pedi uma reparação aos escritores que ganharam Jabutis e mensalões (bolsas Vitae) no lugar do meu “Azul do filho morto”” (Mirisola, 2005, p. 100). Nesta página, há uma nota de rodapé que contém numerações bancárias, referindo-se a suposta retratação – em dinheiro – que entende que deve receber. Não somente É possível admitir que a autoficção possa estar ligada a um sintoma que se configura também como um processo extraliterário, que resvala para a vida pública através da exposição sabida da intimidade.

Luciene Azevedo em um ensaio intitulado “Entre gambiarras e deslocamentos: assinado Marcelo Mirisola”, propõe um processo atrelado a construção autoficcional, que nomeia autofiguração. Este processo configura em assumir-se em aquilo que dita ser uma verdade nas páginas ficcionais das obras autoficcionais. De maneira que se constrói um laço de ambiguidade – e se tratando de autoficção, ao mesmo tempo um laço de veracidade – entre a própria autobiografia, entre a figura mitificada nas obras ficcionais e a recepção dessa provocada confusão. Cito Azevedo:

A figuração autoral performada implica em circulação do nome do autor e firma com a recepção um pacto de reconhecimento da obra, pois para que a figura do autor seja erigida é preciso que a mitologia laboriosamente forjada em torno do nome, reverbere na obra e nos leitores (Azevedo, 2017, p. 34).

A performance de exposição da intimidade biográfica e a obra ficcional se complementam. O autor inventa a obra e obra produz um novo “autor”, constrói, reforça e dá sentido a existência deste “autor” mitificado no texto ficcional. Uma combinação entre o biografismo localizável e a ficção que simula a verdade factual. Evidentemente se estabelece um novo tipo de pacto de leitura com este procedimento, um pacto que reside no limiar entre a construção ficcional e o autobiográfico, sobretudo aquilo que se

pode localizar no real e no atravessamento desses lugares. O ficcional, o autobiográfico, o público e o privado.

Há um episódio⁵ ocorrido na Feira Nacional do Livro em Ribeirão Preto onde Mirisola, em suas aparições públicas, disse que, cito: “Este é um espaço no qual os leitores perdem a visão idealizada que mantém do escritor. O público também tem de ser castigado com a presença do autor”. (Mirisola, 2009). A colocação – além da postura pública combativa do autor – reforça a validação do novo tipo de pacto de leitura com suas obras ficcionais, onde é impossível lê-las sem buscar elementos extraliterários. Em suas obras existe a marca de reafirmação do real performado. Uma leitura conjunta de obra e exposição midiática. A postura construída do sujeito ácido, que despreza a “aura” do escritor e o lança no lugar do comum é uma investida sua. Cito um outro trecho de *O azul do filho morto*, onde, outra vez, de maneira incessante e repetitiva, se injeta a proposta da confusão dos lugares do literário e extraliterário, cito: “Também sou contra o sexo seguro e, particularmente, conta todos os tipos de esporte que não oferecem risco de vida, adorei ver o Senna espatifado na Tamburello. Um dia vou festejar a morte do Ed Motta” (Mirisola, 2002, 89).

O projeto literário de Marcelo Mirisola se inscreve na exposição do sujeito pós-moderno, não mais o sujeito do romance de formação da modernidade, mas sim o sujeito que aparece em sua deformação, utilizando-se do procedimento de autoficção e de pactos autobiográficos enquanto forma de escrita, além do processo extraliterário da autofiguração. Do ponto de vista temático, não há diferenças entre um título e outro de suas primeiras publicações. De maneira que, brincar com a retirada de um trecho e inserir em outro título, acaba por possuir o mesmo efeito estético e formal.

O que salta em seu projeto literário e dialoga também como um sintoma contemporâneo é a construção do sujeito que aparece na obra e como a obra faz realçar este sujeito no real, pautando-se na confusão provocada dos sujeitos na autoficção.

⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u587646.shtml>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho busquei inicialmente apresentar meu contato com a produção literária de Marcelo Mirisola juntamente com o interesse de iniciar uma pesquisa com fins de produção de um trabalho monográfico. A pesquisa teve início com a leitura crítica da produção literária ficcional em diálogo com a crítica e a teoria da literatura.

O alvo inicial da pesquisa se deu com a localização de uma marca recorrente da produção ficcional do autor, onde é evidente que se utiliza do procedimento da autoficção. Para tanto, foi necessário ter em diálogo os escritos de Philippe Lejeune sobre pactos autobiográficos, que se interessa em investigar os mecanismos da autobiografia. Foi constatado que o pacto autobiográfico não dá conta de totalizar, ou melhor, não responde todas as problemáticas que surgem das narrativas ditas autoficcionais, pois é fundamental para o pacto autobiográfico a localização de elementos dentro da esfera do real que confirmem que aquele relato é um relato confessional. Desta problemática, Serge Doubrovsky propôs a existência de um romance em que comportasse a homonímia entre autor, narrador e personagem, ou seja, um romance, portanto ficção, mas que é possível se construir ficcionalizando elementos da própria autobiografia. Este procedimento de construção de ficção é usado por Marcelo Mirisola em suas principais obras como *O azul do filho morto*, *Joana a contragosto* e *Bangalô*. Como o procedimento da autoficção é um procedimento da pós-

modernidade, foi fundamental expor as contribuições de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo, entretanto, pensar também este contemporâneo não puramente como uma questão meramente temporal, mas em que medida a literatura de Marcelo Mirisola possa assim ser chamada, sobre o que também há em comum com outras produções, algo que salta como um sintoma da contemporaneidade. Diana Klinger oferece em sua tese uma proposta fundamental para a pesquisa, pois constata que a figura do autor retorna através das narrativas autoficcionais como marca de uma literatura contemporânea, em oposição à marca da literatura do século XX, onde se inaugura a “morte do autor”.

Além disso, o projeto literário de Marcelo Mirisola configura o retorno do autor, mas em franco diálogo ao romance de formação da modernidade, mas subvertendo-o, através da exposição do sujeito em sua deformidade. Não mais a busca e o porvir, digamos, positivo de elevação moral e ética, mas sim um sujeito que relata, já de uma fase madura, toda sua trajetória, interessado em expor ao máximo suas contradições, buscando o rasgamento de qualquer juízo de moral e ética. Originando uma espécie de romance de deformação.

O retorno de seu autor chamado Marcelo Mirisola, reaparece fortemente inscrito num projeto literário de exposição de um “eu” ficcional diante de sua solidão cínica, debochada, sendo este lugar o único lugar seguro o este mesmo sujeito em sua deformidade pode habitar.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Luciene. Entre gambiarras e deslocamentos: assinado Marcelo Mirisola. 2017.
<https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.2/21660>. Acessado em 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Editora Unochapecó, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. EdUERJ, 2013.
- GERHEIM NORONHA, Jovita Maria (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Editora UFMG, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Editora UFMG, 2016.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 7Letras, 2007.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. Editora 34, 2002.
- _____. *Bangalô*. Editora 34, 2003.

- _____. *Joana a contragosto*. Record, 2005.
- _____. *Memórias da sauna Finlandesa*. Editora 34, 2009.
- _____. *Charque*. Barcarolla, 2011.
- _____. *Hosana na sarjeta*. Editora 34, 2014.
- _____. *A vida não tem cura*. Editora 34, 2016.
- _____. *Como se me fumasse*. Editora 34, 2017

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A autoficção e as fronteiras entre o público e o privado, 2016.
https://www.academia.edu/25004032/A_autofic%C3%A7%C3%A3o_e_as_fronteras_entre_o_p%C3%BAblico_e_o_privado. Acessado em 2020.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani. Companhia das Letras, 2000.

RESENDE, Beatriz, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Casa da Palavra, 2008.

SÁ, de Sérgio. Marcelo Mirisola e a engenharia da sinceridade. In. *Atores em cena*. Org. de Ângela Maria Dias, Stefania Chiarelli. Oficina Raquel, 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira, 2009.